شعرية اللغة في ديوان (قسم العشاق) للشاعرة وفاء عبد الرزاق

المدرس المساعد حنان طالب مهدي*

الملخص:

يهدف البحث إلى دراسة تجليات (شعرية اللغة) في ديوان (قسم العشاق) للشاعرة والأديبة وفاء عبد الرزاق، وذلك لأهمية مفهوم "الشعرية" في النقد الحديث، بوصفه ركيزة أساسية لفهم العملية الإبداعية، حيث تمّ رصد آليات التشكيل الشعري وتفكيك البنية اللغوية للنصوص وسبر أغوارها وكشف أسرارها الشعرية العميقة، عبر ثلاثة محاور : الصورة الشعرية، الموسيقى الداخلية، والبنية الرمزية. وقد توصلت الدراسة إلى نتائج عديدة أهمها: أنّ الشاعرة اعتمدت بنية تصويرية رمزية مكثفة، وموسيقى لغوية قائمة على الإيقاع الداخلي أكثر من الالتزام بالوزن التقليدي، كما وظفت الرمز بوصفه أداة إيحائية تفتح النص على فضاءات متعددة من الدلالة والتأويل.

الكلمات المفتاحية: اللغة، الشعرية، الدلالة، الرمز، الصورة، المعنى، المتلقي، الموسيقى.

المفهوم العام لشعرية اللغة

الشعرية من المفاهيم المهمة والمحورية في النقد الحديث، وتشير إلى الخصائص الجمالية والانزياحية التي تعمل على جعل اللغة تتسم بالفنية، فتتحول من أداة لنقل المعنى إلى غاية جمالية قائمة بذاتها، فهي "فرع من اللسانيات يعالج اللغة الشعرية في علاقتها مع الوظائف الأخرى للغة، وتهتم الشعرية بالمعنى الواسع للكلمة الوظيفية الشعرية لا في الشعر فحسب... وإنما تهتم بها خارج الشعر"[١] وتهتم الشعرية بالأدب الممكن؛ أي الخصائص التي تعمل على جعل النص الأدبي يتّسم بالفرادة أو بمعنى آخر مكامن الأدبية في النص الأدبي[٢] .

وهناك جدل واضح بين مفهوم الشعرية عند الغرب وعند العرب، فالرؤية الغربية خاصة بالشكلانية، التي تنطلق من تصوّر داخلي للشعرية قائم على البنية والانزياح، فيرى(رومان ياكوبسون) أنّ الوظيفة الشعرية تتحقق عندما تكون اللغة مرتكزة وقائمة على ذاتها؛ أي يكون

---

* المدرس المساعد /جامعة الكوفة/ كلية الآداب

١. قضايا الشعرية، رومان جاكسبون، ترجمة محمد الوالي ومبارك حنون، ط١، دار توبقال للنشر، المغرب: ٣٥

٢ . ينظر: الشعرية، تودوروف، ترجمة شكري المبخوت ورجاء بن شامة، ط١، دار توبقال للنشر، المغرب، ١٩٧٨: ٢

هناك انسجام بين الشكل والمعنى، وإنّ انحراف اللغة عن نمطها العادي هو ما يحقق الجمالية الشعرية[٣]، أمّا (تودوروف) فقد كان له فهم أوسع للشعرية، فقد شملت البنية العامة للنص المجردة والباطنية، فالشعرية عنده" علم يُعنى بما يجعل من العمل الأدبي عملاً أدبياً"[٤]، بينما يرى (ميخائيل باختين) أنّ التعدد الصوتي (الحوارية) هو المسؤول في تحقيق شعرية النص، معتبراً أنّ " جمالية النص الأدبي لا تتجلى في وحدته؛ بل في تعدده وتداخله مع الأصوات الأخرى"[٥].

أمّا الرؤية العربية فأكثر شمولاً من الرؤية الغربية، فقد جمعت بين الجانب البنيوي والبعد التداولي، فقد أولت أهمية خاصة لدور المتلقي في خلق الشعرية؛ أذ تفاعل مع المفاهيم الغربية دون الوقوع في الاستنساخ؛ بل عمل على توسيع المفهوم ليتلاءم مع خصوصية النص العربي، فالشعرية عند (محمد مفتاح) ليست مجرد أدوات أسلوبية؛ بل هي "آلية إنتاج المعنى الجمالي في الخطاب الأدبي"[٦] ويرى أنّ التوتر القائم بين الشكل والمضمون هو ما يحقق الشعرية؛ أي بين ما هو ظاهر وما هو خفي (مسكوت عنه)، فيربط الشعرية بالقارئ عبر ما يحصل عنده من الدهشة والتوتر الدلالي بسبب انزياحية اللغة عن وضعها المألوف[٧].

أمّا (صلاح فضل) فيرى أنّ الشعرية" تشغيل مكثف للطاقة الجمالية الكامنة في اللغة"[٨] تُبنى على اختراق وانتهاك المعايير السائدة للغة اختراقاً منظماً ومقصوداً قائم على هندسة داخلية تفرضها قوانين النص[٩]، يوافقه في ذلك (حمادي صمود) أذ يجعل التلقي شرطاً أساسياً في تحقق شعرية اللغة، وذلك عبر التفاعل الحاصل بين المتلقي والنص[١٠]

وبناءً على ما سبق، فمفهوم الشعرية انبثق من الغرب، ولكن تطوّر وتوّسع مع النقاد العرب فقد أصبحت الشعرية عندهم تتصل بالسياق الثقافي والنفسي والجمالي، كما كان للمتلقي دور فاعل في العملية الإبداعية.

المحور الأول : الصورة الشعرية

٣. ينظر: اللسانيات والشعرية ضمن كتاب (أسلوب في اللغة)، رومان جاكوبسون، تحرير توماس سيبيوك، مطبعة كامبريدج، ١٩٦٠: ٣٥٦
٤ . الشعرية، تودوروف تزفتان، ترجمة فريد الزاهي، ط١، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء المغرب، ١٩٨٧: ٤٥
٥. خيال الحوار أربعة مقالات، ميخائيل باختين، ترجمة محمد برادة، ط١، دار الآداب ، بيروت، ١٩٩٤: ٢٧٣
٦. في سيمياء الشعر القديم، محمد مفتاح، ط١، المركز الثقافي العربي، بيروت . الدار البيضاء، ١٩٨٢: ٥١
٧. ينظر: المصدر نفسه: ٥١
٨. بلاغة الخطاب وعلم النص، صلاح فضل، ط١، دار الشروق، القاهرة، ١٩٩٢: ٦٤
٩. ينظر : المصدر نفسه
١٠. ينظر: الشعرية والسردية عند العرب، حمادي صمود، ط١، دار محمد علي للنشر، تونس، ١٩٩٢: ٩٨

تُعدُّ الصورة الشعرية من أبرز مكونات البنية النصية للشعر الحديث والمعاصر وقد تطورت من كونها مجرد عنصر بلاغي تزييني إلى أداة جمالية وفكرية تعيد تشكيل التجربة الإنسانية بلغة إيحائية، فالصورة لم تعد تحاكي الواقع وإنما تُبدع واقعاً لغوياً موازياً يعبّر عن رؤية الشاعر للعالم، فهي "وسيلة الشاعر لتحويل تجربته الوجدانية أو الحسية إلى شكل محسوس عبر التخييل، بحيث تصبح أداة لإعادة بناء العالم بطريقة حسية ووجدانية."[١١] تتكون عبر الانحراف الذي يحصل للغة، فتتولد دلالات جمالية ناتجة من العلاقات الجديدة بين الدوال[١٢] وتبعاً لهذا التصور، أصبحت الصورة مجالاً لإبداع الدلالة الشعرية وصياغة الوعي الفني، لا مجرد وسيلة للإيضاح أو الزخرفة.

أنواع الصورة الشعرية

تتنوع الصور الشعرية إلى:

١. الصورة الحسية: التي تنقل مشهداً أو إحساساً مدركاً بالحواس (بصري، سمعي، لمسي...).

٢. الصورة الذهنية: التي تبني مفاهيم مجردة عبر التشبيه أو الاستعارة أو الرمز.

٣. الصورة الكلية: التي تتكون من شبكة مترابطة من الصور الصغيرة ضمن بناء نصي شامل[١٣].

فلم تعد الصورة مجرد وسيلة لوصف العالم؛ بل أصبحت عملية إبداع للعالم ذاته عبر اللغة. فالقصيدة الحديثة تسعى إلى اختراع واقع شعري مستقل تتجسد فيه التجربة الذاتية والعاطفة العميقة.

وقد كانت الصور الشعرية عند الشاعرة (وفاء عبد الرزاق) ملمحاً بارزاً لشعرية اللغة وقد ظهر ذلك في نصوص كثيرة من ديوان (قسم العشاق) وسوف نرتكز على

السمات الأدبية العالية في لغتها والصور الأكثر توظيفا، ومن ذلك قولها :

توضأت كل حواسي بأمان حضنك

شدّني إليك بمستطاعِك

واجعلني هيامك والجنون

جنوني إيمان بعُرس الجراح"[١٤]

---

١١. جماليات الصورة الشعرية، صلاح فضل، ط١، دار المريخ للنشر، الرياض، ١٩٨٤: ١٢

١٢ . بنية اللغة الشعرية، جان كوهن، ترجمة محمد العمري، ط٢، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ١٩٩٠: ٥٥

١٣. معجم السرديات، غريماس وآخرون، ترجمة محمد معتصم، ط١، دار أبي رقراق للنشر، الرباط، ٢٠٠٦: ٣١١

١٤ . ديوان قسم العشاق : ٣٤

تتجلى الصورة الشعرية كنصر مركزي يؤسس لشعرية اللغة في هذا النص الشعري، فالشاعرة توظّف الصورة لتتجاوز مباشرة الخطاب عبر بناء لغوي يعتمد على الإيحاء أكثر من التصريح، تتشابك فيه الأحاسيس والتجارب الوجدانية، ذلك أنّ "الشعرية الحقة تقوم على التحول من القول العادي إلى بناء تجربة إيحائية متعددة المعاني عبر الصورة."[١٥]، وتستثمر الشاعرة الصور الاستعارية بوصفها طقساً داخلياً يُعيد تشكيل العلاقة بين الأنا والمحبوب، تتشكل من تفاعل الحواس كافة مما يمنحها بعداً وجودياً وعاطفياً مركباً، عبر توظيف الفاظ تنتمي إلى حقول مختلفة(الدين، العاطفة، الجنون، الألم)، فتنتج اللغة صوراً تحمل مفارقات وانزياحات دلالية، تُحيل التجربة الذاتية إلى طقس رمزي يمزج بين الطهارة والهيام وبين الفقد والتجلي، فتكمن شعرية اللغة في قدرتها على خلق التوازي بين البنية الشعورية والبنية التعبيرية، حيث تتماهى اللغة مع الوجدان وتصبح الصورة كوسيلة لاختراق الواقع وإعادة تشكيله من جديد.

وتشكّل الشاعرة عالما حسيا شاعريا وفق فضاء لغوي جديد، إذ تقول:

هل حصل أن نبت الليل على جناح فراشة
فصار الطيران وهماً
مد يدك لشوقي
من البلاد البعيدة
من الدروب اليتيمة
من سؤال أبكم ومنّا
لنختل بألوان الطيف ونسكر
السكر شوقاً
أعذب درجات النبل"[١٦]

يحمل النص صورا خيالية تشكّل انزياحًا حادًا عن اللغة العادية، مما يعزز الوظيفة الشعرية للغة، فتظهر الشاعرة قدرة شعرية عالية في بناء صور مركبة تمزج بين المحسوس والمتخيل، ففي الصورة الأولى تعمل الشاعرة على تحويل الليل من مجرد وقت إلى كائن حي ينام على أجنحة الفراشة،

١٥ . جماليات الصورة الشعرية: ٢٤
١٦ . ديوان قسم العشاق : ١٠٥

وهذه الصورة الاستعارية المبتكرة تقوم على خرق التوقّع وتوليد المعنى من مفارقة التلاقي بين الكثيف والشفاف (الليل والفراشة)، وتستعمل الشاعرة التجسيد فتحوّل (الشوق) إلى كائن له يد وماضٍ مما يجعل الصورة الشعرية تتطبع بطابع درامي، أما الصورة الأخيرة فتستعمل الشاعرة تقنية التداخل الحسي فيتداخل الشوق مع السكر مع النبل في بناء حسي يشحن الكلمات بدلالات انفعالية وحسية عبر الصور المركبة ومتعددة المستويات، وبذلك تمنح اللغة شعريتها بتشظي المعنى وتكثيف الإيحاء.

وتقول الشاعرة:

طأطأت رؤوسها أقداري

أبوابها سحابٌ ضليلٌ

عشقتك موتاً ونواحاً

شممت قحطك، جوعك

اتخذت من حصاتك ملجئاً

احتميت بقتلك،"[١٧]

تتأسس شعرية اللغة في هذا النص على كثافة الصورة وغرابتها والتكثيف اللغوي والدلالات المتعددة الأبعاد، بحيث تبني اللغة هندسة داخلية للمعنى تتجاوز الإخبار إلى التأثير والتأمل، تستعمل الشاعرة صورة مركبة، تمزج بين المجرد (اقداري) وبين الملموس الطبيعي (سحاب ظليل)، وتشخّص الشاعرة هذه الأقدار فتجعل لها رؤوساً، إذ يتناقض الظل المرتبط بالطمأنينة مع القدر الذي غالباً ما يحمل التهديد مما يعطي الصورة طابعاً فلسفياً مع بقائها مشحونة بالحسية ذلك أنّ "الصورة المركبة تزاوج بين الإدراك الحسي والرمزية الذهنية، مما يثري الدلالة ويعمق البنية الشعرية."[١٨]، وتعكس الشاعرة تجربة حب معكوسة (عشقتك موتاً..) تعبّر عن مفارقة دلالية حيث يندمج الحب مع الموت، وينقلب القتل من فعل تهديد إلى ملاذ نفسي مما يعمق تجربة التناقض الوجودي، إذ تخلق الشاعرة شبكة من المعاني المرتبطة التي تعزز عمق البنية الشعورية للنص، وتجعل

١٧. المصدر نفسه: ٣٩-٤٠

١٨. بنية اللغة الشعرية، جان كوهن: ٦٠

اللغة مجالاً لتوليد الشعرية عبر الغموض والإيحاء ودمجها بين الحسي والمجرد والتناقض والمفارقة والتجربة الذاتية والكونية.

بناءً على ما سبق،، فالصور عند وفاء عبدالرزاق لا تعكس واقعاً خارجياً؛ بل تبتكر واقعاً شعرياً داخلياً خاصاً بها، قائمًا على الانفعال العاطفي والارتباط الكوني، كما أنّ أكثر الصور الشعرية توظيفاً هي الاستعارة المكنية والتشخيص لبناء عوالم شعرية رمزية تمزج بين الحب والكون والذات بطريقة إيحائية عميقة، مما يعزز شعرية اللغة في الديوان بصورة واضحة.

المحور الثاني: الموسيقى الشعرية

تُعد الموسيقى الشعرية أحد العناصر الأساسية المكونة للنص الشعري، منذ نشأة الشعر العربي وحتى يومنا هذا، وقد ارتبط مفهوم الشعر عند العرب القدامى بالموسيقى الخارجية المتمثلة في الوزن والقافية، بحيث لا يعد الكلام شعراً ما لم يكن موزوناً ومقفّى، يُعرّف ابن طباطبا العلوي الشعر بقوله: "الشعر قولٌ موزونٌ مقفى يدل على معنى، فإذا خلا عن الوزن لم يكن شعراً."[١٩] أما قدامة بن جعفر، فيؤكد في كتابه (نقد الشعر) أنّ "الشعر كلام موزون مقفى يدل على معنى."[٢٠] حيث كانت الموسيقى الخارجية هي السمة الأبرز في تشكيل النص الشعري.

و مع حركة التجديد الشعري في القرن العشرين، خاصة مع ظهور قصيدة التفعيلة ثم قصيدة النثر، حدث تحوّل جذري في مفهوم الموسيقى الشعرية، فلم تعد الموسيقى ترتبط بالوزن الخليلي التقليدي أو القافية الموحدة؛ بل صارت تعتمد على الإيقاع الداخلي والتنغيم الصوتي والتكرار البنيوي للكلمات والحروف والبناء الزمني للجمل الشعرية فـ"الإيقاع هو جوهر القصيدة الحديثة، حتى وإن تحررت من الوزن التقليدي، لأنه الأداة التي تنظم الانفعال الشعري وتكثف التجربة."[٢١] وتتجاوز الموسيقى في القصيدة الحديثة كونها مجرد زخرفة صوتية لتصبح أحد الشروط الأساسية لتشكيل شعرية اللغة أو الوظيفة الشعرية، وبالتالي تتساوى في الأهمية البنية الصوتية مع البنية الدلالية، فينتج معنى جديد نتيجة لاختيار الأصوات وطريقة ترتيبها[٢٢] فتلعب الموسيقى

١٩ . عيار الشعر، ابن طباطبا العلوي، تحقيق محمد زغلول سلام، ط٣، دار المعارف، القاهرة، ١٩٨٠: ١٤
٢٠. نقد الشعر، قدامة بن جعفر، ط١، تحقيق محمد عبد المنعم خفاجي، دار الكتب الحديثة، القاهرة ، ١٩٦٦: ٥٣
٢١ . الإيقاع في الشعر العربي، شكري عياد، ط١، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة، ١٩٧٣: ٣٩
٢٢. ينظر: اللغة والشعر، رومان جاكبسون، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ١٩٩٢: ٣١

دوراً رئيسياً في صوغ شعرية النص عبر ضبط الانفعال الداخلي للنص و تكثيف الطاقة العاطفية و تحويل اللغة من خطاب تواصلي إلى خطاب شعري فني.

إنّ الموسيقى الشعرية في ديوان (قسم العشاق) تمثل ركناً مركزياً من أركان بناء شعرية اللغة، حيث يتداخل الإيقاع الداخلي مع الشعور العاطفي في كل نص، وجعلت التجربة الوجدانية لا تنفصل عن حركتها الصوتية، محققة بذلك توازناً دقيقاً بين الانفعال الفني والبناء الإيقاعي.

ويلعب التكرار في ديوان (قسم العشاق) دوراً كبيراً في تفعيل شعرية اللغة ومن ذلك قول الشاعرة:

أدور، أدور، أدور

شاربة نخبك،

تصغر المدائن في عيني

الطرق الطويلة

المدارات والأمواه

غارقة بأحلام القلب" [٢٣]

توظّف الشاعرة (التكرار) في هذا النص بوصفه بنية مركزية تعمل على تشكيل اللغة الشعرية وإيصال التجربة الوجدانية، فابتداء النص بتكرار الفعل (أدور) يشكّل مفتاحاً للدخول للعلم الشعري، حيث ينتقل التكرار من كونه أداة تعبير إلى بنية دلالية تعبّر عن الحيرة والاشتياق، فضلاً عن ذلك الانزياح والتكثيف الذي تستعمله الشاعرة إذ تفصل الفعل المكرر عن سياقه التركيبي (الفاعل والمفعول) وتتركه معلقاً؛ ليؤدي وظيفة تجريدية فهذا الانزياح يدفع القارئ بتأويل الكلمة وفق سياقها الرمزي والنفسي وليس وفق سياقها النحوي، مما يعزز البعد الشعري للغة وبذلك تتحقق شعرية اللغة ذلك أنّ "الإيقاع في القصيدة الحديثة لا يقتصر على الوزن الظاهر، بل ينبثق من الحركة الداخلية للمعاني، ويصبح وسيلة لتنظيم الانفعال الشعوري للنص."[٢٤] إذ يتحول التكرار من مجرد أسلوب لغوي إلى بنية شعرية تولد شعرية الانفعال، حيث يصبح التكرار تجسيداً لإلحاح الشعور العاطفي بطريقة حسية، بحيث يتماهى القارئ مع الإيقاع النفسي للنص.

---

٢٣ . ديوان قسم العشاق: ٣١

٢٤.الإيقاع في الشعر العربي، شكري عياد: ٣٩

وللجناس دور هام لا يقل عن دور التكرار في الديوان وذلك ما نلحظه في قول الشاعرة:

"ألا أقسم بوجودك

أعرفك حيراناً

بين نهدي وتنّهدي

اخترق ريحان قسمي

عانقه النسرين، رسولك إليه

رسولك، كان متشوقاً

أبلغ أشدّك، دع رشد العاشق ينطلق"[٢٥]

توظّف الشاعرة الجناس الصوتي كأداة فنية تُسهم في بناء شعرية اللغة، حيث تتمازج الأصوات مع المعاني لتولّد نصّاً حسياً مشحوناً بالإيحاء والانفعال، ففي قولها (نهدي وتنهدي) جناس ناقص يولّد تكثيف دلالي يتماهى فيه الجسد مع الانفعال، وكذلك الجناس في (رسولك إليه، رسولك كان متشوقاً) تكرر الكلمة نفسها ولكن بسياقين دلاليين مختلفين، فمرة يشير إلى الحضور الجسدي ومرة يشير إلى الحنين، وهذا التكرار ينتج شحناً دلالياً يتجاوز التكرار السطحي نحو بلاغة التوازي والانفعال، وفي البيت الأخير توظّف الشاعرة الجناس بطريقة تعمل على تفجير البنى التقليدية للمعنى، وهذا ما منح النص شعرية حديثة تجاوزت التنميط، فجمعت (الرشد، العقل) في عبارة واحدة نتج عنها مفارقة شعرية تتحدى المنطق العقلاني، وتؤسس لمنطق شعري حيث يتماهى العقل بالعاطفة والانضباط بالتحرر.

وتوّظف الشاعرة التضاد لبناء موسيقى النص الداخلية فتقول :

" الماضي وحشٌ

والحاضر غولٌ

أعدتُ ذاكراتي؛

لأستنطق غيابك

إبنة الخوف

---

٢٥ . ديوان قسم العشاق: ١٦٧

عشقت عريكَ والستر"[٢٦]

يحمل النص الشعري عمقاً تصويرياً وكثافة دلالية تعتمد على جدلية التضاد، ويتمركز النص حول ثنائية الصراع بين الزمن والذات حيث تقوم الشاعرة باستدعاء مفردات الوحشية والرعب في تمثيل الماضي والحاضر، اللذان يتقاطعان في وحدة شعورية هي الالم، حيث توظّف الشاعرة التضاد الصوتي بشكل متدرج وذلك بتحوّل الزمن من وحش إلى غول مما يعمق شعور التصعيد الزمني للألم فيتحول من أخطر إلى أخطر في تصوير رمزي ينقل القارئ من المعاناة إلى التهديد، ومن أهم تقنيات الشعرية الحديثة التي استعملتها الشاعرة هو استعمالها للتضاد الوجودي (أعدت ذاكرتي، لاستنطق غيابك)، فهذا التضاد يفعّل آلية الغياب والحضور، تستعيد الذاكرة لا لتسترجع الحضور؛ بل لتستنطق الغياب، ويتقاطع (العري، والستر) وهما المكشوف والمستور، الحرية والقيد، فيتحوّل التضاد إلى توليد شعري يعكس توتر الذات، مما يخلق كثافة شعرية وانزياحا دلاليا يزيد من جمالية النص وقوته الشعرية.

وبناءً على ما سبق أنّ الموسيقى الشعرية في الديوان لم تعتمد على الوزن التقليدي أو القافية المنتظمة؛ بل قامت أساساً على الإيقاع الداخلي المتولد من تكرار الأفعال والمفردات والتوازن التركيبي بين الجمل الشعرية و توظيف الجناس والتكرار والمقابلة والتضاد كوسائل إيقاعية داخلية، فالموسيقى الشعرية في ديوان قسم العشاق تمثل ركناً مركزياً من أركان بناء شعرية اللغة، حيث يتداخل الإيقاع الداخلي مع الشعور العاطفي في كل نص، مما جعل التجربة الوجدانية لا تنفصل عن حركتها الصوتية، محققة بذلك توازناً دقيقاً بين الانفعال الفني والبناء الإيقاعي.

المحور الثالث : الرمز الشعري

يُعد الرمز من أبرز الأدوات الفنية التي لجأ إليها الشعراء المحدثون للخروج من ضيق المباشرة إلى رحابة الإيحاء، ومن سطوة الخطاب التقريري إلى فضاءات التعدد الدلالي فهو "أداة لنقل تجربة شعورية أو فكرية لا يمكن التعبير عنها باللغة المباشرة دون أن تفقد شيئاً من حرارتها وعمقها"[٢٧]؛ لأنّ القصيدة الحقّة هي التي تتميّز بإيحاءاتها المفتوحة وتبتعد عن المعنى المباشر والواضح، فتجعل

٢٦ . ديوان قسم العشاق : ١٢٥.١٢٦

٢٧ . الشعر العربي المعاصر، عز الدين إسماعيل، ط٤، دار الفكر العربي، القاهرة، ١٩٧٩: ٢١١

من الرمز أداة لخلق عوالم داخلية خفية لا يمكن أن يعبّر عنها المنطوق والمباشر[٢٨] اشتهر مصطلح الرمزية مع الشعر الحديث وأصبح وسيلة مركزية لبناء شعرية اللغة الحديثة، بعد أن كان يرتبط بأمثلة تقليدية في الشعر القديم مثل الليل الذي هو رمز للحزن، والقمر رمز للجمال وغيرها؛ إذ أصبح الرمز بنية جمالية تستغلها القصيدة أو النص الأدبي لبناء التجارب الوجدانية بعد أن كانت وظيفته تتصل بالتلميحات العرفية والأخلاقية[٢٩].

و للرمز أهمية بالغة في تحقيق شعرية اللغة؛ إذ أنّه لا يكتفي بإخفاء المعنى؛ بل يخلق تعددية دلالية للنص ويزيد من طاقته الإيحائية و يمنح اللغة بعداً موسيقياً خفياً عبر الإيحاء والتلميح فـ "وظيفة الرمز في اللغة الشعرية تتمثل في إزاحة العلاقات التقليدية بين الدال والمدلول، وإعادة تشكيلها بطريقة تفتح المجال أمام التعدد الدلالي."[٣٠]. وهذا ما رأيناه في ديوان (قسم العشاق) كما في النص التالي:

"في الوضوء،
نضج جبيني، وانشقّ اكتفاءً
في السجدة الأولى تحررت،
في الثانية تهت،
في التسبيح؛
صعدت ملاكاً أغمض عينيه ليراك
عين الروح يجللها السهر،
أشعر أنّ أنامل غير بشرية تلمسني"[٣١]

يُمثّل الرمز عنصراً بنائياً لخلق شعرية اللغة في هذا النص، وذلك عبر تعددية المعاني والتكثيف المجازي والغموض وتحويل التجربة الفردية إلى تجربة كونية، ففي هذا النص تتداخل التجربة الدينية مع التجربة الوجودية إذ ينتمي هذا الشعر إلى الصوفية والروحانية، وهذا الطابع الصوفي بدأ مع لفظ (في الوضوء) الذي يرمز إلى الطهارة لكنه يفتح مرحلة التحوّل وكأنه استعداد

٢٨ . ينظر: تأملات في العالم الشعري، بول فاليري، ط٢، دار التنوير، بيروت، ١٩٩٠: ١٠٣
٢٩. ينظر: بلاغة الخطاب وعلم النص، صلاح فضل: ١٣٧
٣٠ . اللغة والشعر، رومان جاكسبون: ٣٤
٣١ . ديوان قسم العشاق : ٣٥

للانفصال عن العالم الحسي، فنتجت حركة تصاعدية للذات الشاعرة من الوضوء إلى السجدة إلى التسبيح حيث تتصاعد التجربة الروحية، ويتحول الجسد إلى وسيلة للعبور إلى عوالم عليا، فتحرر الذات في السجدة الأولى ثم تيهها في الثانية تمثّل مفارقة لتكثيف التجربة الإنسانية المعقدة، فهذا التوتر بين المادي والمعنوي يولّد شعرية تعتمد على التداخل لا الفصل والربط بين العالم الحسي والعالم الروحي، فضلاً عن ذلك فإنّ اعتماد الشاعرة على جمل مختصرة لكنها تحمل زخما دلاليا مفتوحا للتأويل والتأمل، عمل على إنتاج شعرية حقيقية للنص من حيث (الإيقاع، الغموض، كثافة الصورة، الإيحاء، الانزياح) عبر التحرر من اللغة التقريرية إلى كون شعري إيحائي لا إلى جملة عاطفية جاهزة، هذا الانزياح عن المباشرة أساس أول في بناء شعرية اللغة الحديثة، وهذه التعددية الدلالية تزيد من شعرية النص لأنها تحرر القارئ من مدلول واحد وقراءة واحدة إلى قراءات متعددة ومفتوحة.

وعلى نفس الوتيرة تنسج الشاعرة وفاء عبد الرزاق نصوصها الشعرية في ديوانها كما في قولها:

" أظنك تعرف ميلاد صقيع عسير
ومخاض منتصف الليل
خرس حقل دون مطر
مصيراً عائماً في السّديم
بناءً توحّش عليه الهدم
هكذا ينتسب ضعفي إلى شاهِك
ومحيط عرشك العاجي"[٣٢]

تعمل الشاعرة على تحويل التجربة الشعورية إلى طاقة تصويرية مشعة بالإيحاء، عبر خلق بنية إيحائية تبتعد عن التقريرية والمباشرة، فالصقيع ليس مجرد برد؛ بل يرمز إلى ولادة الألم أو بداية المأساة وهذا الميلاد يمثّل حدثا كونيا داخليا مليئا بالانكسار والمعاناة، فالشاعرة تستعمل الرمز لتخلق مسافة جمالية وتأويلية تجعل القارئ يشاركها في إنتاج المعنى؛ إذ ترسم صورة كونية تشير إلى التشظي الوجودي الذي يعكس أزمة الهوية أو الوجود (مصيراً عائما..) و(هكذا ينتسب ضعفي..) الذي يرمز إلى انكسار الذات أمام الآخر، فكل صورة وظفتها الشاعرة في هذا النص تحمل معاني متعددة

٣٢ . ديوان قسم العشاق : ٨٦

وانزياحا دلاليا يصبح كأداة كشف جمالي داخلي يولّد توتراً لغوياً وشعورياً يغني التجربة الشعرية فـ "حين يتحرر الرمز من المعنى الأحادي، يتحول النص إلى فضاء مفتوح للتجربة الجمالية، وهو ما يصنع جوهر الشعرية الحديثة" (٣٣) فيحصل تلاحم كامل بين الرمز والشعرية مما يحوّل اللغة إلى تجربة شعورية موسيقية لا مجرد خطاب تعبيري.

وتقول الشاعرة :

" أيامي تنهيدة

منذ أوّل جمرة

خانها الظنّ

أوانك مؤسف

لا يدري حين تذبح الشمس

يصبح الذرى خالداً"

يتسم هذا النص بالكثافة اللغوية والدلالية على الرغم من قصره، فكلمة (تنهيدة) استعارة كلية تختصر الحياة مما يشير إلى ثقل التجربة الشعورية، والجمرة تشير إلى الانفعال المكبوت أو إلى البداية الحارقة والشغف الأول الذي أصابته خيبة مفاجأة وانكسار لأمل كان معقوداً، (أوانك مؤسف) هذه الجملة هي بنية كثيفة تحمل شحنة رمزية عميقة؛ إذ يصبح الزمن رمزاً للخسارة والحسرة، فالجملة تختزل موقفاً زمنياً وعاطفيا، وقولها (تذبح الشمس) هو تأكيد لهذه الخسارة فالشمس هي رمز للنور والحياة وذبحها يعني موت الحياة والأمل، فهذا التعبير يخلق شعرية تعتمد على التوتر والتناص مع ميثولوجيا الشمس، فالرمز في هذا النص يستثمر لتوليد جمال حزين يجعل من الألم مادة شعرية.

وبناءً على ما سبق، فقد شكّل الرمز في ديوان (قسم العشاق) أحد الأعمدة الأساسية في بناء شعرية اللغة؛ إذ اعتمدته الشاعرة كأداة جوهرية للإيحاء بدلاً من الإخبار وللتكثيف بدلاً من الإسهاب و للتعدد الدلالي بدلاً من الخطاب الأحادي المباشر، فالرموز التي استعملتها الشاعرة جميعها أسهمت

٣٣ . تأملات في العالم الشعري، بول فاليري: ١٠٣

في بناء شبكة دلالية كثيفة، تسمح بتفجير المعاني على مستويات مختلفة، وتفتح النص على تعدد قرائي مستمر، بحيث تندمج الدلالة الصوتية والدلالة المعنوية في وحدة عضوية تحقق التجربة الشعرية بكل أبعادها الجمالية والوجدانية.

الخاتمة

من تحليل ديوان (قسم العشاق) للشاعرة وفاء عبد الرزاق، اتّضح أنّ الشاعرة استطاعت أن تبني عالماً شعرياً متماسكاً قائماً على استثمار أدوات شعرية معاصرة (الصورة الشعرية المكثفة، الإيقاع الداخلي المتولد عن الموسيقى اللفظية والنفسية، البنية الرمزية العميقة متعددة التأويلات)، فقد تجاوزت الشاعرة الخطاب الشعري المباشر وبنت نصوصها عبر آليات الانزياح والتكثيف والإيحاء والمفارقة، مما خلق نصوصا نابضة بالحياة الداخلية، قادرة على مخاطبة وجدان القارئ ووعيه الجمالي، فالصورة في هذا الديوان لم تكن مجرد تزيين؛ بل شكلت بنية دلالية قائمة بذاتها، والموسيقى لم تنحصر في الوزن بل امتدت إلى تناغم الأصوات والدلالات، أمّا الرمز فكان الجسر الذي نقل التجربة الذاتية إلى فضاءات إنسانية كونية واسعة وعليه، فإنّ شعرية اللغة في قسم العشاق هي شعرية مركبة تنبع من تآزر البنى البلاغية والإيقاعية والدلالية؛ لتقدّم نموذجاً معاصراً على قدرة القصيدة الحديثة على التعبير عن أعمق التجارب الإنسانية بلغة فنية مشحونة بالجمال والانفعال.

المصادر والمراجع:

١. ابن طباطبا العلوي، تحقيق محمد زغلول سلام، عيار الشعر، ط٣، دار المعارف، القاهرة، ١٩٨٠.
٢. بول فاليري، تأملات في العالم الشعري، ط٢، دار التنوير، بيروت، ١٩٩٠.
٣. تودوروف ، ترجمة شكري المبخوت ورجاء بن شامة، الشعرية، ط١، دار توبقال للنشر، المغرب، ١٩٧٨.
٤. جان كوهن، ترجمة محمد العمري، بنية اللغة الشعرية، ط٢، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ١٩٩٠.
٥. حمادي صمود، الشعرية والسردية عند العرب،ط١، دار محمد علي للنشر، تونس، ١٩٩٢.
٦. رومان جاكبسون، اللغة والشعر، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ١٩٩٢.

٧. رومان جاكسبون، ترجمة محمد الوالي ومبارك حنون، قضايا الشعرية، ط١، دار توبقال للنشر، المغرب، د. ت.

٨. رومان جاكوبسون، تحرير توماس سيبيوك، اللسانيات والشعرية ضمن كتاب (أسلوب في اللغة)، مطبعة كامبريدج، ١٩٦٠.

٩. شكري عياد، الإيقاع في الشعر العربي، ط١، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة، ١٩٧٣.

١٠. صلاح فضل، جماليات الصورة الشعرية، ط١، دار المريخ للنشر، الرياض، ١٩٨٤.

١١. صلاح فضل، بلاغة الخطاب وعلم النص، ط١، دار الشروق، القاهرة، ١٩٩٢.

١٢. عز الدين إسماعيل، الشعر العربي المعاصر، ط٤، دار الفكر العربي، القاهرة، ١٩٧٩.

١٣. غريماس وآخرون، ترجمة محمد معتصم، معجم السرديات، ط١، دار أبي رقراق للنشر، الرباط، ٢٠٠٦.

١٤. قدامة بن جعفر، نقد الشعر، ط١، تحقيق محمد عبد المنعم خفاجي، دار الكتب الحديثة، القاهرة ، ١٩٦٦.

١٥. محمد مفتاح، في سيمياء الشعر القديم، ط١، المركز الثقافي العربي، بيروت ـ الدار البيضاء، ١٩٨٢.

١٦. ميخائيل باختين، ترجمة محمد برادة، خيال الحوار اربعة مقالات، ط١، دار الآداب ، بيروت، ١٩٩٤.

١٧. وفاء عبد الرزاق، ديوان قسم العشاق